“之调式”读法。如果我们不按林氏本人的意愿而采用了狭义的“调式”读法，反过来又说林氏的“为、之术语”名不符实，这就不合乎情理了！因为林氏本人并没有要把他的“为、之术语”单作“调式”来用，而是可以指包括调式在内的一切乐调而言的。

3.采用林氏“为、之术语”作“为调”、“之调”的读法，适用于对具体乐调作具体分析。例如某些乐器定调的调名，它不限定奏某一种调式，就象现代的C调、D调之类，每一个调可包含各种调式，此时，我们就不必用“调式”一词去限定它。对于每一首音乐作品，它除了调高之外，还一定具有某种调式，因此对具体作品的调性分析，即使采用“为调”、“之调”的读法，也不妨碍把其中的“调”字看作“调式”一词的简称，对作品进行具体的调式分析。例如唐宋的燕乐二十八调，基本上是有具体作品相对应的，所以它们虽然都属“之调”的调名体系，但指的是二十八种“调式”，这一点非常明显。晋代荀勖的十二支笛子，每笛三调，共三十六调，虽然也属“之调”的调名体系，但因为它们各为乐器上的定调，就不能作三十六种调式，而只能作为三十六种“调均”来看待。又如北宋沈括所说的“南吕羽”一类调名和清代陈澧所说的“南吕羽”一类调名，虽然同属“为调”的调名体系，但我们仔细分析，就可以发现前者指调式，后者指调均。

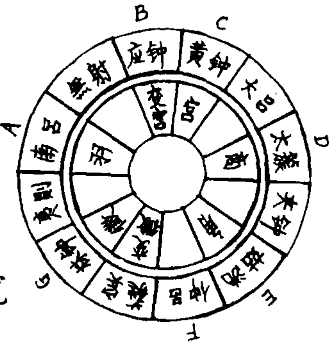
4.现在我们一般所说的“调高”、“调均”主要指此调所明确的宫音的高度（如C调，即 1 = C），所谓“调高和调式的结合”主要指此调明确的主音的高度（如D徵调即主音徵 = D，此调的宫音 = G）。但在我国古代尚有一种调名并非严格专指宫音或专指主音的高度，如“为调”调名“仲吕变”、“黄钟闰”，相当于现代简谱的 F = #4，C = 7，这里的#4、7 都不是主音，也不是宫音，但仍然可以推算出“仲吕变”的宫音是应钟（B），“黄钟闰”的宫音是大吕（#C），至于这两个调名所指的调式，没有具体作品是分析不出来的。我们切不能望文生义，将“仲吕变”直译为“仲吕变徵调式”或“F 变徵调”，将“黄钟闰”直译为“黄钟变宫调式”或“C 变宫调”，这样就会越搞越涂糊。（1981、10、15初稿，1982、4、14第三稿于北京。）

[附记]本文是在赵如兰教授对林氏“为、之术语”译作“为调 System”、“之调 System”的启发下，才发现我们过去对林氏术语的读法有误解而写成的。在本文的修改过程中，又蒙薛良、夏野、董维松、沈洽、樊祖荫等诸位同志提出过改进意见。谨此致谢。

注① 此文载《中国音乐》1982年第二期。
② 见《研究》商务印书馆1955年重印本第138页。
③ 同②，第8页。④同②第129页。⑤同②，第25页。
⑥ 同②，第9—10页。

简论——“旋相为宫”

——石应宽



“旋相为宫”，简称“旋宫”，是中国民族民间音乐中“犯调”（或“转调”）的方法。即古代音名的十二律中之每一律，都可作为“宫”音位，并相应产生一组有关音列。《礼运》：“五声六律十二管，还相为宫也；”《中乐寻源》说：“十二律各轮转为宫声一次，名曰‘旋宫’。某律为宫称某宫，亦称某均。谓七声均配于各律，而以宫声为之主也。……”就是讲的此事。旋宫手法起源极早，从古至今，一直没有停止过使用。若以今天的话来说“宫”音好比现今首调唱名的“do”，它可能有两种涵义：1.C调、D调……的do，是音阶的调首音；2.作C宫调式的do（作主音）。

十二律则相当于C、D、E……这些音名。它们是“黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟”。若以“宫”在黄钟律上定音，那么其他的音是：商(Re)——太簇、角(Mi)——姑洗、徵(Sol)——林钟、羽(La)——南吕，这个与相应的律对应的音阶（调），便称作“黄钟宫”。〔“黄钟”的标准频率并不绝对等于今天的“C”音〕。若将“宫”从大吕开始，则其他各音又作相应的变化，此时便称“大吕宫”。

五声音阶中每一音名均可旋转于十二律上，于是12×5，便得所谓“六十调”，而七声（加入了变宫、变徵二音）旋转于十二律上，则12×7，便得所谓“八十四调”。在古代和民间音乐进行中必须转调时，就要运用这种“旋宫”手法。为明瞭起见，请看上图：大圈为十二律名称，大圈外以今天我们所用的音名作比方；中间小圈为七（五）声，它既可以顺旋，也可以逆旋（宋代称右旋、左旋）。现在“宫”在黄钟位置，其他各音一目了然，便是“黄钟均”。如果要“旋宫”（转调），只须将小圈中之“宫”音旋转对正某律，便产生新调，而相应的其他各音位亦十分清楚。

在民间音乐中，“旋宫”（转调）还有别的一些手法，如“借宫”、“隔凡”、“压上”、“改弦换调”、“慢宫为角”、“紧角为宫”等等。现简述于下：

借宫——把别的“律”借来作为曲调的“宫”音，古代叫“犯调”，即自由移调。用现在乐理的概念来理解，就是可以转到任何远、近关系调。

隔凡——民间吹奏乐的转调方法，即将“工”（工尺谱中之“工”）音在曲调进行中，一律改为“凡”音，形成转调，转入下五度关系调。

琴学散论

吕殿生

琴艺是用精湛技巧细致深刻地表达思想感情的艺术。前人说:“活到老、学到老、练到老、才能演到老”。有成就的演奏家,总是依靠毕生的勤学苦练来进行艺术积累的。而琴学的探索,也是其中的一项内容,现试论如次。

从练到演

默读曲谱　第一步是默读曲谱,在默读时不单要掌握曲谱的外在,如音的高低、长短、快慢、强弱,而且对乐曲的内涵、布局、风格、技术方法等都要进行分析和体会。这就是所谓“要练手、先练心”的“默练”。

初步试奏　初练时以用最慢速度,进行浏览性的试奏为好。这样可借以更为确切地熟悉作品,达到心手合一。要注意时值和节奏的准确。

克服难点　在达到音调准确的基础上,把速度逐渐达到应有的程度,要使演奏时没有吃力的感觉,要注意活动器官的柔韧性,在遇到困难的乐句,要反复练习直至完全掌握时为止。与此同时要注意演奏的从容不迫和音纯质美。

艺术加工　在纯熟的基础上,深一层结合作品的主题思想与情感气质的表现,把音乐中的各种变化(节奏、音势、力度和层次上的对比),都要进行精雕细刻的再创造。以达到“音有意,意动音随,则众妙归。故重而不虚,轻而不浮,疾而不促,缓而不弛……”(明·冷仙《琴声十六法》),“弹欲断弦方入妙,按令入木始为奇”的美学境界。

不断提高　在练习、排练、演奏中,要自始至终贯彻不断探索、精益求精的精神,使自己的表演艺术,不断地向深一层、高一层地发展。

轻奏求清　轻奏是用最小的消耗,获得尽大的艺术效果。它便于净化技术技巧运用的纯度。防止盲目地滥用激情,及不合逻辑的乱表现。力求保持头脑的清醒、思维不紊,对乐曲要进行认真的切磋琢磨,提高领会与表达能力,和促进张弛有节刚柔相济,虚实分明动静相依的有机统一。

变中求精　练琴贵在弓法、指法、节奏、速度等方面有所变化方能提高效果。(捷)舍夫契克作品第二号第三册第29课,在一条练习曲中,就变化为575种之多。而舍氏所著小提琴教程,仅弓法的变化就多达四千多种,可见变中求精的天地是非常广阔的。

勇于借鉴　艺术旨趣相通,琴者需从各种生活,各种姊妹艺术中吸取营养,并从艺术名家的实践中学习好的方法。“艺术学习博而不深,势必流于平庸短见,但深而不博却会使目光偏促于一隙。必须在深钻本门艺术而外,做到广览博收无一不学,培养自己多方面的爱好与兴趣”(马连良)。学琴要做到博采众长融会贯通,集大成后才能独出心裁。

溶化创新　学琴要多练、多听、多想、多看。但最后要根据自己的条件和时代要求,加以发展和创新。单纯的模仿,必然导致照猫画虎,最多只能相似而止。艺术贵在创新,模仿虽易见功,但格调不高。要能做到继承而不保守,创新而不脱离传统,借鉴而不生搬硬套是不容易的。梅兰芳先生当谈到学戏过程时说:“由不象到象,再由象到不象”。我认为这是学习、深入、创造,再学习、再深入、再创造的过程。第一个不象是初学,象是由模仿达到圆熟,第二个不象则是艺术创新阶段了。

业精于勤　业精于勤是一切事业成功之母。学琴如无难当益坚的恒心,及对事业千折不止的毅力,怎能获得“力透纸背”的功夫。所憾的是学者多成者少。因琴艺之得,贵在绳锯木断,水滴石穿,要锐意精进,持之以恒。

琴者要有背不熟饭不吃、练不会觉不睡的决心,和走食坐卧不离音乐的“着魔”、“入迷”的钻研精神,其貌似“半呆”、“半痴”,其实大智若愚大巧若拙。李树堂先生策励学生要师诸百家熔为一炉,汇万法为一,衍一法为万,以博精立业,以特色存荣,圆熟精巧刻意通化,乃步入超凡入圣之境。

正是:荟萃群芳殊艺风,精通化绝夺天工。
　　　艮古琴家勤为本,能文善武苦中生。

压上——亦是吹奏乐(多出现在唢呐中)的旋宫方法,即将“上”音压住不吹,而吹成“乙”音,便转入上五度关系调了。

改弦换调——是民间拉弦乐器的旋宫法,如5—2弦改弦(音)为1—5,以现代的理解即从G转入D;若改6—3弦(音),则转入F调,等等。

慢宫为角——是古琴及民间拨弹乐器的旋宫法,把宫音“1”扭松(“慢”),降低小二度变成“7”,而这7是新调的“角”,于是转入上五度关系调。

紧角为宫——与上法相反,把角音“3”扭紧,上升小二度为“4”,而这“4”音又是新调的“宫”音,于是转入下五度关系调。

除了这些手法外,民间音乐中还有别的一些旋宫手法,例如“双借”、“败调”、“转弦变调”、“去工添凡”、“旋相为角”……等等,名称虽然不同,但它们都是为了达到旋宫之目的,稍加分析便不难理解。